

Carnaval : fête, révolte, spectacle — Pour une histoire

Jacques Dubois

Volume 15, numéro 1-2, avril 1979

Théâtre des commencements ...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036678ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036678ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubois, J. (1979). Carnaval : fête, révolte, spectacle — Pour une histoire. *Études françaises*, 15(1-2), 15–34. <https://doi.org/10.7202/036678ar>

carnaval : fête, révolte, spectacle

POUR UNE HISTOIRE

JACQUES DUBOIS

À la fin du film de Marcel Carné *les Enfants du paradis*, on peut voir le mime Deburau (Jean-Louis Barrault) se lancer à la poursuite de celle qu'il aime, Garance (Arletty), pour être progressivement entravé et finalement arrêté dans sa course par les masques sautillants et dansants qui, dans les rues de Paris, se livrent aux joies du Carnaval. Deburau finira par s'empêtrer dans la foule en folie et ne pourra rejoindre Garance.

Figure multiple et ambiguë que cette image finale, figure conforme à la réalité double et foisonnante du phénomène carnavalesque. En effet, cette rencontre du carnaval et d'une forme de la tradition théâtrale (le mime) n'est sans doute pas le fruit d'un simple hasard. La mention du carnaval, à l'intérieur de rapports qui sont ceux de l'Autre et du Même, ouvre à tout un commentaire qui le désigne et qui pourrait bien le définir. Ainsi il y a tout d'abord cette opposition, trop évidente, entre la passion (malheureuse) et le plaisir (heureux, vainqueur, moqueur) qu'assure la rencontre du mime et des masques. Opposition dont le spectateur retient la valeur ironique, la valeur de dérision. Il y a ensuite un paradoxe,

né de l'antagonisme : ce qui fait obstacle à la liberté de l'amour, ce qui réprime l'élan de la passion, c'est un phénomène social, le carnaval donc, tenu pour libérateur et pour subversif, connu en tout cas pour sa capacité de rupture. Il y a enfin la suggestion d'une analogie profonde : les deux « acteurs » mis en opposition, mime et masques, sont de la même sphère, relèvent de la même pratique — le spectacle, la représentation. Lorsque Deburau, que nous avons vu précédemment se produire en Pierrot lunaire sur la scène d'un théâtre, se noie dans la foule des masques, il ne fait guère qu'être repris par son élément propre ; il est renvoyé — symboliquement — à son seul et véritable destin, la comédie, et c'est au moment où il tentait de briser le cercle de la représentation pour faire retour à la vie réelle.

Au terme d'un film tenu pour une excellente reconstitution de l'époque romantique, Marcel Carné a très justement saisi et noté deux aspects essentiels du carnaval. Il a bien perçu d'une part qu'entre cette fête et d'autres formes populaires d'expression, il existait, à une certaine époque tout au moins, une étroite parenté et des relations d'échange. Il a subtilement évoqué d'autre part la figure majeure qui régissait le style carnavalesque : celle de l'ambivalence et du renversement, figure que l'on retrouve dans le masque et dans l'inversion des rôles, et qui ne cesse de réactiver les usages et le fonctionnement social du carnaval.

Pour l'ethnologue, l'historien ou le sociologue, aborder le carnaval, c'est également prendre en compte cette structure d'ambivalence et les connexions multiples du phénomène. Autant dire que la tâche ne saurait être facile et que l'analyse aura affaire à un objet malaisé à isoler et à définir. La présente étude, qui a surtout pour objectif d'opérer une synthèse à partir d'éléments parfois très communs, voudrait aider à mieux circonscrire ledit objet.

UN CARNAVAL / DES CARNAVAUX

Des fêtes populaires du passé, Carnaval nous demeure comme la plus vivante, comme la plus éminente aussi. Il incarne

et symbolise la fête populaire. C'est qu'au cours des temps le rite carnavalesque semble avoir « colonisé » bon nombre d'autres fêtes, étendant à elles son esprit, son style, ses formes, quand il ne les a pas purement et simplement absorbées. Qu'est-ce qui a permis cette extension ? qu'est-ce qui a garanti cette survivance ? Que Carnaval célèbre la fin de l'hiver et l'avènement du printemps, qu'il soit, dans le calendrier chrétien, si étroitement lié à Pâques, lui donne sans conteste une position forte dans le calendrier, une position de domination sur d'autres fêtes périodiques. On conçoit bien que l'homme ait été particulièrement fidèle à un rite qui marque la mort de l'hiver, et surtout cet homme rural qui vit alors une période relativement creuse par rapport à ses travaux, un temps de « loisir ». Mais d'autres facteurs ont dû jouer et il n'est pas douteux qu'à partir d'une certaine époque tout au moins le potentiel de contestation qui s'est concentré dans les pratiques carnavalesques a fait que le peuple s'est définitivement reconnu dans cette fête et l'a élue comme sienne parmi bien d'autres. Le carnaval serait par excellence la fête populaire parce qu'il est la fête de l'impertinence et du grotesque.

Tout cela peut donner à penser que la tradition carnavalesque possède une forte assise historique, un déroulement bien dessiné au cours des époques, et que, de plus, cette tradition serait bien connue. En fait, l'histoire générale du carnaval n'est pas écrite. Il est sûr que folkloristes et ethnologues ont beaucoup exploré le terrain et ont stimulé le travail des historiens par leurs nombreux apports. Il est acquis que toute une historiographie s'est développée autour des carnivals particuliers et de traditions locales. Mais les bases d'une histoire d'ensemble de cette fête sont à peine jetées. Tel recueil récent, consacré aux traditions nationales du masque et du carnaval ¹, montre bien, à travers la richesse même de ses informations, que l'approche habituelle du grand phénomène festif ne s'est pas encore inscrite dans la perspective historique. Il est vrai qu'en raison de ses origines lointaines et de son vaste déploie-

1. Cf. *Le Masque dans la tradition européenne*, sous la direction de S. Glotz, Binche, Musée international du carnaval et du masque, 1975.

ment géographique, le carnaval possède une dimension trans-historique qui semble l'exclure de toute approche évolutive. On pourrait même se croire voué à ne jamais l'appréhender que comme objet éclaté, se manifestant dans la seule variété de ses occurrences et justiciable seulement d'une sociologie générale de la Fête. Aujourd'hui cependant, la possibilité apparaît de faire du carnaval un objet de connaissance historique. Cette possibilité s'affirme dans la reconnaissance et dans l'étude d'époques, parfois bien éloignées, qui à la fois ont insufflé un dynamisme particulier à la pratique du carnaval et ont adapté la signification de cette fête à leur propre vision du monde. Tel est le point de vue proposé par Mikhaïl Bakhtine pour la fin du Moyen Âge et la Renaissance, lorsqu'il analyse dans l'œuvre de Rabelais la présence d'un style grotesque emprunté aux fêtes populaires². Telle est aussi, pour l'époque romantique, époque de réveil de la culture populaire, la direction empruntée par l'ouvrage d'Alain Faure, dont le propos est sans doute moins « totalisant » que celui de Bakhtine, sur le « carnaval à Paris au XIX^e siècle³ ».

En tant que fête, le carnaval appartient à ces « objets nouveaux » relevant principalement de l'histoire culturelle, que les historiens entendent traiter désormais. La constitution de pareils objets ne va pas sans difficultés méthodologiques. L'analyste est guetté par des tentations trompeuses. Ainsi, la fête a étroitement affaire au temps et, déjà en cela, elle est propre à séduire l'historien : ponctuellement, elle est en rupture avec la continuité et la monotonie temporelles ; à une autre échelle, elle est répétition et reprise, et pourrait révéler chez l'homme historique une conscience du passé. Mais, s'en tenir à cet aspect, c'est ne pas voir tout ce qui existe dans la répétition festive de volonté d'annuler le temps, de régresser vers un ailleurs mythique (cet ailleurs dont Mircea Eliade nous parle si volontiers). « La fête répétitive, tout comme la névrose,

2. M. Bakhtine, *l'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1976.

3. A. Faure, *Paris Carême-prenant*, Paris, Hachette, 1978.

manifeste, note Mona Ozouf ⁴, beaucoup plus qu'une pédagogie temporelle, une stratégie de l'archaïsme contre l'angoisse ». Ainsi sans doute du carnaval. On sait qu'il dénonce la routine, qu'il tue le vieil homme. Mais comment ne pas voir qu'il ne le fait que dans l'esprit du cycle, sachant trop bien qu'il s'agira de recommencer dans les mêmes conditions un an plus tard, et qu'il ne le fait que dans l'esprit du simulacre, sûr de ce qu'il ne détrône les rois de l'histoire qu'en images et « pour rire » ? La méthode historique ne peut donc approcher un tel objet que moyennant certaines précautions et au terme d'un travail de mise en place. On sait par ailleurs que, de temps à autre, des intersections peuvent apparaître entre l'histoire socio-politique et le cycle répétitif des fêtes. Ainsi, par exemple, lorsque le carnaval se fait séditionnel, tourne à la révolte.

LA MASCARADE DES CHAMPS

Aujourd'hui encore, on célèbre une fête de l'ours dans plusieurs villages des Pyrénées et dans plusieurs villages de Moldavie. Dans les deux contrées, l'animal — un homme habillé de fourrures — est l'objet d'une mise à mort simulée suivie de résurrection. Tout un scénario se déploie autour de cet élément central, toute une mascarade aussi. On notera d'emblée que les fêtes roumaines sont des fêtes de Nouvel An, appartenant au fameux cycle des douze jours, alors que les rites pyrénéens sont attachés à la période du Mardi Gras. Ces festivités villageoises sont volontiers rapportées à un mythe très ancien, dont gardent trace proverbes et légendes, celui de la déshibernation de l'ours. Il rapporte qu'au début de février, l'ours sort de sa tanière pour examiner le temps. Si la nuit est claire (pleine lune), il retourne en son gîte et l'hiver va durer quarante jours encore ; si la nuit est sombre (nouvelle lune), l'ours reste dehors et c'est le signe de la fin de l'hiver.

4. M. Ozouf, « La fête : sous la Révolution française », p. 256-277 de *Faire l'histoire* *** *Nouveaux objets*, sous la direction de J. Le Goff et P. Nora, Paris, Gallimard, Bibliothèque des histoires, 1974, p. 257.

Tiendrions-nous là, comme certains le pensent, l'origine du carnaval ? La conjugaison d'un mythe de la mort de l'hiver avec une fête masquée qui est aussi confrontation de la Culture et de la Nature rend l'hypothèse très plausible. Mais on peut penser aussi bien que la question de l'origine est, ici comme ailleurs, une mauvaise question, une question piège : comment, par exemple, dans le cas présent, rendre compte du fait que les fêtes moldaves ont lieu le Nouvel An et non à la veille du printemps ? À l'occasion de ses études sur les fêtes, Marianne Mesnil dépasse ce type de problème en commençant par proposer une définition générale et structurale du phénomène carnavalesque conçu comme « fête dont le cadre social est de type *communautaire* (« sociétal » pour reprendre la terminologie de Freitag) et dont le temps est vécu comme temps de rupture doué de qualités telles qu'il permet la *réaffirmation*, hors du quotidien, de la *cohésion* sociale du groupe dont il porte les valeurs (et qui y projette sa « vision du monde »), et par cela même, est conçu comme dynamique, (que ces valeurs soient celles du pouvoir établi ou celles d'un groupe en opposition) »⁵. Sur ce fond général peut venir s'inscrire un thème symbolique majeur, celui de la revitalisation ou de la mort-résurrection : on aura déjà compris que s'il est lié par prédilection à la fin de l'hiver, il peut aussi venir exprimer un autre moment de transition tel que la période de Noël-Nouvel An. Ainsi la notion de temps carnavalesque s'enrichit en s'élargissant. De même pour le lieu : il est défini par un cadre social communautaire qui sera aussi bien celui de la ville médiévale que celui du village. Ainsi s'éclaire le fait que l'image du carnaval, dans ce qu'elle peut avoir de plus authentique, soit pour nous tantôt porteuse d'une marque rurale et tantôt d'une marque urbaine — quand les deux ne sont pas étroitement associées ou superposées. Quant au mode de représentation carnavalesque, Marianne Mesnil a montré⁶ comment la réaffirmation de la cohésion communautaire se traduisait

5. M. Mesnil, *Trois essais sur la fête*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Cahiers d'étude de sociologie culturelle, 1974, p. 17.

6. M. Mesnil, « La fête masquée : dissimulation ou affirmation ? », dans *Cultures III*, 2, 1976, vol. *Fêtes et cultures*, p. 11-30.

dans une histoire que la collectivité se racontait à elle-même. C'est l'histoire du triomphe de la vie sur la mort, dont le scénario présente toujours à peu près le même jeu de relations entre les personnages. Ici, nous retrouvons le jeu de l'ours comme version typique de ce scénario parmi les fêtes européennes ; mais d'autres jeux à structure semblable existent et nous sont connus, comme celui du Vieux et de la Vieille.

À force de ramener le carnaval à une structure épurée — étape bien utile au demeurant —, on risquerait cependant de le vider de ses riches contenus symboliques. L'effervescence figurative qui le caractérise nous interdit, à partir d'un certain seuil, de dépouiller le phénomène de toute cette dimension. Sans doute le terrain est-il miné et ne convient-il pas de prendre pour argent comptant maint placage folklorique de caractère récent. Sans doute ne faut-il pas perdre de vue que la liturgie chrétienne a annexé cette fête, comme d'autres, à son calendrier et, la fixant entre Noël et Pâques, a cautionné son caractère de licence en la définissant comme bref prélude à la période de Carême : Carnaval, c'est Carême-entrant ou Carême-prenant. La part de certains « détournements » doit donc être faite. Mais il reste, cela dit, un grand nombre de rites et de coutumes dont le statut est proprement populaire et qu'on ne peut simplement ignorer. Dans un ouvrage récent et sans doute discutable par certains côtés ⁷, Claude Gaignebet propose une interprétation originale du fait carnavalesque, qui a le mérite d'intégrer une foule de coutumes et de symboles à un seul grand ensemble. Gaignebet postule l'existence d'une liturgie populaire, fortement autonome, de tradition orale et qui développe sa mythologie autour du cycle des saisons. Cette religion parallèle, qui aurait pour héros majeur la figure de Gargantua-Ours, se serait déployée fort anciennement en un réseau de symboles dont la cohérence et la signification éclairent aujourd'hui bien des survivances festives en matière de coutumes, de rites, de littérature. La circulation des âmes ou des souffles serait la visée dominante de

7. Cl. Gaignebet et M.-Cl. Florentin, *le Carnaval*, Paris, Payot, Le regard de l'histoire, 1974.

pareille liturgie. Or, si l'on sait que, dans la vieille croyance populaire, la lune est la porte par laquelle passent les âmes, on comprend que Claude Gaignebet puisse fonder sa lecture du carnaval sur une interprétation du vieux calendrier lunaire. Le découpage de ce calendrier en phases de quarante jours, son jalonnement par certaines dates en fonction des mouvements de la lune et du soleil permettent la reconnaissance d'un système des rites et des fêtes où les régularités et les symétries sont souvent hautement significatives. C'est par rapport à ce système qu'apparaissent la position marquée et le rôle important de Chandeleur et de Mardi-Gras. Cela ne signifie pas cependant que nous soyons revenus à une conception limitative du temps de Carnaval. Selon Gaignebet, le carnaval s'étend sur une longue période et aboutit à un paroxysme final :

Dès Noël, dès le moment où le monde commence à sortir de sa plus grande nuit, une sorte de fièvre annonce l'avènement d'une autre saison. Alors s'ouvre une période de réjouissances. C'est, au sens large, le temps de Carnaval dont le cycle, dans de très nombreuses régions de France, s'amorce dès les fêtes de Noël. C'est essentiellement l'occasion de danses, de quêtes et de déguisements, soit costumes d'animaux, soit vêtements qui inversent les sexes ou modifient les âges. Les principaux acteurs de ces divertissements se recrutent dans le groupe des jeunes gens célibataires⁸.

Dans ces limites temporelles vient prendre place un riche matériel symbolique. Par exemple, puisqu'en Carnaval les âmes des morts sortent et voyagent, les participants à la fête aideront à leur circulation en brandissant la vessie, gonflée d'air, du cochon que la communauté vient rituellement de tuer. C'est donc de l'ours au cochon, en passant par la chèvre et le cheval, tout un bestiaire qui donne naissance à la mascarade et à son gestuel. On perçoit mieux, à cet endroit, combien le fonds du symbolisme des Jours Gras est à dominante archaïque et rurale. Un tel symbolisme s'associe à l'image d'une société affirmant, avec humour et exubérance, son adhésion

8. *Op. cit.*, p. 41.



Carnaval sur patins au Victoria Skating Ring de Montréal en 1880.
Dessins de Henri Julien, tirés du *Canadian Illustrated News*, 20 mars
1880, p 185

(Document du Fonds d'archives du groupe de recherches en arts populaires, UQAM)

renouvelée à elle-même. Avec le carnaval urbain un autre élément va intervenir.

LA MASCARADE DES VILLES

En Europe occidentale, l'image du carnaval est liée pour l'essentiel à la ville. C'est dans les centres urbains, les bourgades, que Carnaval va acquérir ce visage particulier que lui donne son masque rieur et frondeur. C'est aussi dans ce cadre citadin qu'il a pu se déployer, s'entourer d'un faste et d'une mise en scène, bénéficier aussi bien du concours de la foule que de moyens matériels, autant d'éléments qui ont fait de lui une ample fête tournée vers le spectacle. À cet égard, un historien comme Georges Duby insiste sur le rôle joué par les notables de la cité dans l'orchestration des fêtes, ces notables « dont le concours est indispensable, puisque, sans paraître toujours personnellement dans le déroulement des festivités, ils les patronnent ; ils aident à les rendre plus éclatantes par leurs subventions — davantage par ce qu'ils savent, par ce qu'il leur parvient de la haute culture des grandes cités et qu'ils transmettent ; la fête leur doit l'essentiel : l'efflorescence de sa légende, la musique et les paroles de ses chants, le piquant de ses parures, la ceinture de surveillance enfin qui, discrètement circonscrivant l'aire du désordre, le contient dans les limites du tolérable »⁹.

Mais ne donnons pas trop hâtivement dans l'image d'un carnaval-spectacle embourgeoisé et contrôlé, même si la fête n'a cessé d'évoluer dans ce sens au cours des siècles. Présentons-le sous l'angle du phénomène oppositionnel et populaire qu'il fut d'abord. Carnaval n'est sans doute pas la première et la seule fête transgressive. Au cours de l'histoire, maints rites et festivités se sont accompagnés d'une levée des interdits. Il est des traditions fameuses, par exemple, qui prévoyaient, pendant la brève période festive, une inversion des statuts sociaux. Ainsi, au cours des Saturnales de la Rome antique,

9. G. Duby, *Préface à Fêtes en France*, album, Paris, Éd. du Chêne, p. 11.

il était convenu que les maîtres fussent au service des esclaves ; la Fête des Fous médiévale voulait que le bas clergé remplît parodiquement les rôles du haut clergé — ce qui suscitait souvent le scandale. Carnaval s'inspire évidemment de cet esprit licencieux et satirique, dont il reprend diverses coutumes. Mais, comme nous allons le voir avec Mikhaïl Bakhtine, il intègre cet esprit dans une vision du monde plus large.

Pour Gaignebet, le carnaval était une liturgie autonome et parallèle, sans lien avec la religion dominante. Pour Bakhtine, il est une culture spécifique, concurrente de la culture officielle et sérieuse. Il a joué à ce titre un rôle social considérable, au point d'influencer en profondeur une littérature comme celle de la Renaissance, et singulièrement l'œuvre de Rabelais. C'est donc à travers une lecture de ce dernier que Bakhtine s'attache à dégager le modèle général et les principales valeurs de la culture carnalesque, culture populaire, médiévale et urbaine. Si, avec lui, nous repartons du mythe de la mort-résurrection, on constate qu'un glissement s'est produit. Au Mardi Gras, le peuple des villes détrône un Roi qui n'est plus tout à fait ou plus seulement une figure de la « vieille année » mais qui s'est mis à incarner les valeurs et les pouvoirs officiels. C'est tout le vieux monde que le rituel de la fête renvoie ainsi au néant, au milieu des horions, des injures et des obscénités. Au milieu des rires également : car il importe de bien voir que la fête tire sa joie profonde de ce que du monde ancien naît aussitôt le monde nouveau : « C'est, écrit Bakhtine, un jeu libre et joyeux, mais doté d'un sens profond. C'est le *temps même* qui en est le héros et l'auteur, le temps qui détrône, qui ridiculise et donne la mort à tout le vieux monde (le vieux pouvoir, la vieille vérité) pour donner en même temps naissance au nouveau. Ce jeu comporte un protagoniste et un chœur qui rit. Le protagoniste est le représentant du vieux monde, *gros, donnant le jour*. On le frappe, on le ridiculise, mais les coups sont fondés : ils aident le nouveau à voir le jour. C'est pourquoi ils sont gais, mélodieux, ont un air de fête » ¹⁰. On

10. *Op. cit.*, p. 208.

comprend mieux par là que l'agressivité des masques armés de bâtons ou de fouets, de seringues ou de happe-chair, soit dépourvue de méchanceté. Le temps est tout entier joyeux. C'est aussi que le procès de la mort-naissance passe par ce renversement plaisant et parodique qui veut que le haut se transforme en bas, le noble en trivial, le spirituel en matériel, etc. Tel est le principe du grotesque. Lorsque le personnage puissant ou l'objet sacré sont extraits de leur cadre institutionnel, lorsqu'ils sont entraînés malgré eux dans telle action commune ou grossière, ils perdent soudainement leur gravité et leur légitimité. Aussitôt le rire jaillit : le roi détrôné est un pantin, bouffon de lui-même. On songe ici à toute la tradition théâtrale qui, de Shakespeare à Ghelderode, a repris cette veine parodique et grotesque de l'inversion des rôles et du retournement du roi en bouffon. Le carnaval « rabelaisien » ne cesse de s'alimenter à ces ambivalences.

Mais le temps joyeux s'accomplit autrement encore. Il s'accompagne d'une célébration du registre matériel et corporel — de ce « bas » dont il était question plus haut. L'ambivalence toutefois ne nous quitte pas. D'un côté, le corps est célébré : corps sensible, corps alimentaire, corps sexuel. De l'autre, il est figuré dans son caractère grotesque — le bossu est un personnage carnavalesque primordial et récurrent — et soumis à partition, à dépeçage. Des deux façons, il communique et communit avec la nature, avec le grand être cosmique. Et il ne peut bien le faire que dans la profusion des biens, leur dépense excessive, leur exhibition spectaculaire. La fête des Jours Gras est festin tenu sur la place publique, souleries et libations dans les auberges du marché. Le détrônement joyeux du Roi est à ce prix. Il arrivera même que l'on grille les viandes destinées à la ripaille sur les restes fumants de son bûcher. Il faut ajouter que, pour les classes populaires habituées à la pénurie, cette bombance toute temporaire prend également un sens qui n'a plus rien de symbolique.

Mais qu'advient-il, après la Renaissance, de ce style truculent, de cette vision grotesque ? Bien des indices font croire à un déclin de la fête et, selon une opinion répandue,

le carnaval moderne ne serait plus, à partir de l'époque romantique, qu'une forme dégénérée, ayant perdu sa signification première et sa force transgressive. En fait les choses sont loin d'être aussi simples et univoques. Laissons de côté les ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles, durant lesquels la fête populaire a sans doute été frappée d'interdits divers, soumise à des manœuvres de récupération (les bals masqués aristocratiques), mais durant lesquels elle s'est maintenue vivace en certains lieux et régions. Envisageons plutôt, et pour la France, ce début du ^{xix}e siècle qui passe pour avoir rendu une vie intense aux pratiques carnavalesques. C'est l'époque où non seulement les Jours Gras sont célébrés avec un entrain renouvelé par des foules considérables, mais encore où les images et thèmes du Carnaval se répandent dans toute la sphère culturelle et en imprègnent les différents domaines, de la caricature (Gavarni, Daumier) à la littérature (Musset, Féval), du théâtre à la presse. Certains voient d'ailleurs dans la littérisation du carnaval romantique, qui est aussi un aspect de son embourgeoisement individualiste, une manifestation de déclin. Il faut surtout retenir que les conditions mêmes de déroulement de ce phénomène populaire ont profondément changé. Le cadre social ne peut plus être communautaire, en particulier dans une grande ville telle que Paris où l'urbanisation a fait son œuvre. Les origines se sont tout à fait éloignées, et avec elles tout le culte naturaliste. Surtout, le peuple de cette première moitié du ^{xix}e siècle fait contradictoirement l'expérience d'une espérance nouvelle de démocratie, née de la Révolution, en même temps que d'une misère différente, celle de la grand-ville et de l'atelier. Il est donc inévitable que la fête masquée s'investisse de significations autres et résonne d'autres accents. Ainsi elle se fait revanche explosive sur la misère et l'inconfort. Elle prend l'allure d'un défi narquois ou rageur aux dominants et aux possédants. Elle devient surtout temps symbolique (utopique) d'annulation des différences économiques et sociales. Il s'agit davantage d'un nouveau glissement que d'un changement radical. On ne peut ignorer, par exemple, que plusieurs des composantes anciennes se trouvent reprises et fort bien intégrées : outre le masque, il y a la ripaille, le goût de l'obscénité ou la mise en question

des statuts. Cependant, on perçoit aussi que le temps n'est plus entièrement joyeux et que, dans la vision utopique, s'est introduit quelque chose des tensions sociales, une violence inédite.

Dans son *Paris Carême-prenant*, Alain Faure montre bien de quelle façon le paroxysme carnavalesque implique désormais un « mimodrame social » où s'estompent les différences. Un esprit égalitaire s'exprime dans ces bals publics qui sont alors les tremplins de la fête travestie. Si entre ces bals existe à l'ordinaire une forte hiérarchie, en période de carnaval celle-ci se défait :

On rencontrait des blanchisseuses à l'Opéra et des marquis à la Courtille. Mais ici le masque entraînait puissamment en jeu. Dans la vaste panoplie de travestissements en usage à l'époque, apparut en effet chez les riches une nette tendance à adopter un costume de pauvre. Le masque fortuné danse dans des haillons ou en habits évoquant l'allure et la tenue des gens du peuple : petites marchandes des Halles et des rues (poissardes), gamins des faubourgs et apprentis (titis), travailleurs des quais de la Seine (débardeurs) ¹¹.

Tout un encanaïlement de la bourgeoisie et de l'aristocratie est de bon ton dans ce contexte et transforme un Lord Seymour en Milord l'Arsouille, figure légendaire du temps. Ce qui assure la popularité de ce dernier, c'est aussi ce qui fait celle des surhommes du roman populaire contemporain, du prince Rodolphe au marquis de Rio Santo. Mais le processus inverse de l'encanaïlement (l'ennoblissement des gens du peuple à la faveur du travesti), ne s'observe guère. Aussi Alain Faure peut-il soutenir que la chienlit ¹² romantique est bien moins animée par un principe d'inversion des rôles de caractère burlesque que par un esprit de parodie égalitariste tendant au nivellement. On perçoit sans doute le caractère équivoque — et bien romantique — de ce jeu. La classe dominée se donne

11. *Op. cit.*, p. 48.

12. À l'origine, la chienlit est une facétie carnavalesque de caractère scatologique (cf. A. Faure, *op. cit.*, p. 28-29). Le mot désigne ensuite la mascarade.

fantasmatiquement (et parodiquement) la représentation d'une liberté qu'elle n'a pas. La classe dominante profite de la discrétion du masque pour envoyer les plus pervers des siens vivre dans une promiscuité exotique sa haine-fascination à l'égard des classes dangereuses.

DE LA TRANSGRESSION À LA SUBVERSION

Le carnaval romantique est gros de ses excès, de ses promiscuités et de son irrespect, et l'on se dit qu'il ne peut manquer de déboucher quelque jour sur la révolte. Au cours de ses journées de février, la révolution de 1848 lui ménage, en effet, une issue. Lorsque le peuple insurgé envahit les Tuileries dans la journée du 24, il va se livrer spontanément à une mise en scène parodique étonnante, où chacun joue l'imitation burlesque des rôles monarchiques et des solennités officielles, tout en dégradant lieux et mobilier ; à la suite de ce *happening*, la foule emporte le trône royal en un cortège bruyant et facétieux ; elle se rend ainsi, brandissant des trophées, jusqu'à la Colonne de Juillet : elle y brûlera le trône, entourant le bûcher d'une ronde d'allégresse ; dans les jours qui suivent, Paris sera illuminée de lampions et de girandoles ¹³. Ainsi, en sa phase la plus dramatique (la veille encore le service d'ordre tirait dans la foule), l'insurrection se déroule et se vit sur un mode nettement carnavalesque, en procédant à un détronement qui n'est plus seulement symbolique. Un peuple, dont la familiarité avec les formes de la fête et du spectacle est grande (voir *les Enfants du paradis*), éprouve le besoin de donner force à sa révolte en la mettant en spectacle, de lui donner sens en s'inspirant d'un rituel festif. Cent vingt ans plus tard, non plus à la fin de l'hiver mais au cœur du printemps, une autre révolte parisienne, moins populaire mais plus juvénile, retrouvera, elle aussi, le style carnavalesque et fera de son affrontement au pouvoir une fête contestataire.

13. Cf. M. Agulhon, « La révolte de 48 : un carnaval éphémère », dans *Autrement*, dossier *la Fête, cette hantise...*, 7, 1976, p. 203-209.

Ce même pouvoir ne s'y trompera pas, qui la qualifiera de « chienlit ».

Que signifie donc cette superposition ou cet amalgame de la révolte et du carnaval ? Faut-il penser qu'à partir d'une certaine époque, ce dernier serait révolutionnaire dans sa structure même comme dans ses finalités ou bien s'agit-il d'une rencontre de caractère conjoncturel, voire purement occasionnel ? La question n'a rien de simple, comme on va le voir. La fête des masques contient, en son fondement populaire, des éléments propices au mouvement insurrectionnel. Parmi ces éléments, on relèvera la grande figure du détronement, la violence et la licence, l'esprit de satire (encore présent aujourd'hui dans les carnivals folklorisés) et ce masque qui n'est pas seulement un instrument parodique et critique mais qui favorise aussi les menées anonymes. Autant d'éléments qui peuvent trouver dans la révolte leur point d'application et participer aisément d'une tentative de renversement de l'ordre. Au cours des temps, les pouvoirs l'ont d'ailleurs compris et ont toujours tenté soit de contrôler soit de limiter ou d'interdire la fête. Cela ne signifie pas cependant que le rituel carnavalesque soit foncièrement *subversif* et menace les pouvoirs et l'ordre social. Ce dont les pouvoirs s'alarment et ce qu'ils répriment, c'est avant tout son aspect *transgressif* (au sens d'une atteinte à la morale). Or, le passage de la transgression à la subversion ne se produit que dans des circonstances particulières, à la faveur de certains événements. On découvre aujourd'hui que ce passage s'est, en effet, opéré en différents lieux et en différentes occasions dans le passé. On nous montre, par exemple, comment à Bâle en 1529 ¹⁴, à Romans en 1580 ¹⁵, ou à Bordeaux en 1651 ¹⁶, la période des Jours Gras est devenue soit le temps fort soit le tremplin d'un processus de rébellion et

14. P. Weidkuhn, « Le carnaval de Bâle ou l'histoire inversée », dans *Cultures*, III, 1, 1976, vol. *les Grandes Traditions de la fête*, p. 29-53.

15. E. Le Roy Ladurie, *les Paysans de Languedoc*, Paris, Flammarion, Champs, 1969, p. 225-230.

16. Y.-M. Berçé, *Fête et Révolte*, Paris, Hachette, Le temps des hommes, 1976, p. 80-82.

d'affrontement entre classes. Le cas de Romans est sans doute le plus beau, où la symbolique du bestiaire et des masques fournit à la lutte ses modes d'expression et son instrument d'amplification théâtrale ; il est le plus tragique aussi, puisque la mascarade se termine en massacre. Il y a donc bien une tendance du carnaval moderne à verser dans le drame politique, mais en lui-même il n'est pas un drame politique. On parlera plus justement d'une contamination, plus ou moins accentuée, entre les deux phénomènes, que d'une véritable fusion. Une telle contamination s'illustre encore dans une autre série d'événements, relevée par Yves-Marie Bercé dans *Fête et révolte*. Hors des Jours Gras, des révoltes ont eu lieu qui empruntaient leurs emblèmes aux attributs du carnaval.

Si, au-delà des jours marqués, écrit Bercé, les gestes du Carnaval trouvent un rôle insurrectionnel, il faut alors reconnaître à ces attributs une valeur emblématique, soit qu'ils se soient identifiés à la cause de la cité ou de la province et soient devenus des symboles patriotiques, soit encore qu'ils portent dans leur référence aux débordements carnavalesques une sorte d'invite implicite à la révolte ¹⁷.

Une telle migration des symboles est une nouvelle illustration de ce que l'étude du carnaval ne peut être restreinte à cet objet simple, fixe et clos sur lui-même qu'est la mascarade de Mardi Gras. Carnaval est foisonnant, Carnaval est mouvant, et non seulement dans son aire d'extension mais dans sa signification profonde.

DE LA FÊTE AU SPECTACLE

Si Carnaval a parfois servi d'appui à la révolte, plus souvent il apparaît dans notre histoire comme régulateur social proposant un exutoire ludique aux tensions existantes. La fête apaise en libérant une violence et un désir accumulés : elle consolide ainsi l'ordre. À cet ordre, elle apportera plus nette-

17. Y.-M. Bercé, *Fête et Révolte*, Paris, Hachette, Le temps des hommes, 1976, p. 82. Y.-M. Bercé relève encore que, chez les révoltés qu'il évoque, le travesti le plus commun est celui d'hommes habillés en femmes.

ment son concours lorsque, dans son rituel, l'accent va se déplacer de l'aspect festif à l'aspect spectaculaire. Il ne faut sans doute pas négliger que le jeu des masques a été dès l'origine un spectacle donné par une communauté à elle-même. Mais la représentation était insérée dans un jeu hautement symbolique ; elle permettait en outre l'improvisation, l'invention, la facétie, et elle était intégrée à certains éléments de la vie collective. Autre chose se produit lorsque les groupes dominants et institués vont introduire dans les déguisements et tableaux des éléments luxueux et décoratifs, en même temps qu'ils vont soigneusement régler l'ordonnance des festivités et instaurer le cortège carnavalesque comme cérémonie de prestige. Ce n'est plus d'un glissement qu'il s'agit cette fois mais d'un véritable détournement de la signification. Au terme, il y a sans doute le carnaval touristique que connaît notre siècle, carnaval de masse avec défilé de chars décorés, concours de travestis et « bataille » de confettis ou de fleurs.

Dans certains cas, ce détournement et cette mise en spectacle ont dû s'amorcer très tôt. Toutefois, le milieu du XIX^e siècle marque à cet égard, en Europe occidentale, un tournant décisif. Pour Carnaval aussi, ce sera l'ère victorienne : il s'embourgeoise et se moralise. Son expression principale est le défilé de travestis variés, rivalisant d'ingéniosité, de luxe et d'élégance au son des fanfares. Dans ce cortège, la symbolique traditionnelle, celle qui renvoie à la mort-résurrection, au détronement, à l'inversion ou au corps grotesque, subit un double traitement : tantôt elle est tellement transposée, édulcorée, qu'elle est à peine reconnaissable, tantôt elle est maintenue, mais en fragments coupés de leur contexte et privés de leur signification originelle. C'est ici qu'intervient le processus de folklorisation qu'a fort bien décrit Marianne Mesnil, à propos notamment du Gille de Binche :

D'une manière générale, on a assisté, au cours de ce siècle, à une transformation de certains personnages qui occupaient, dans le système traditionnel de la fête carnavalesque, une fonction du type de celle du tzigane ou de l'homme sauvage [...]. Ceux-ci vont parfois jusqu'à perdre leur masque et se voient parés d'une ornementation

dont la principale caractéristique est la surcharge : on en est venu à hypertrophier certaines parties du travesti, la coiffure en particulier [...]. L'aspect hybride que prennent dès lors ces personnages traduit bien, au plan de l'expression plastique, la superposition de deux systèmes de valeurs. La dernière étape de ce processus de folklorisation est alors celle de la fossilisation des jeux, toute modification étant exclue sous peine de ne pas respecter les normes traditionnelles¹⁸.

À prescrire une forme fixe du travesti, on assure donc la perte de sens. Notons à ce propos que ce n'est pas seulement la fête qui est atteinte mais le spectacle lui-même, qui tend à perdre le soutien de l'histoire racontée, du jeu figuratif. Ce spectacle opère désormais dans le seul paradigme : il exhibe des signes et des valeurs qui entretiennent des rapports qui ne sont plus que d'opposition ou d'analogie. Il s'éloigne donc de plus en plus du jeu scénique et dramatique pour se rapprocher des parades et processions de type militaire, sportif, religieux ou politique.

Folklore et tourisme n'ont cependant pas suffi à vider Carnaval de toute substance. Ici et là, des carnivals ont lieu au cours desquels des groupes populaires vivent, dans l'excès, la licence, la ripaille, quelques heures, parfois quelques jours de « temps joyeux ». Il y faut sans doute une base suffisante de vie populaire comme dans ces pays, Brésil ou Trinité, où les manifestations d'avant-Carême ont été importées. En ces cas, la fête bénéficie d'apports culturels nouveaux et, peut-on croire, d'une véritable relance dans son sens assurée par une vie communautaire. Dans les pays cités, musiques, chants et danses occupent, au sein du rituel, une position et un rôle inconnus dans la tradition européenne. On retrouve alors une exaltation du groupe qui peut être plus directement fondée sur le dérèglement que dans les carnivals anciens.

À supposer que la distinction entre fête et spectacle soit fondée et féconde, on dira sans beaucoup hésiter que le car-

18. M. Mesnil, « La fête masquée : dissimulation ou affirmation ? », p. 27.

naval est avant tout et par excellence *la fête*. Qu'on le considère comme mise en scène participant d'un mythe ou comme rupture ludique et très provisoire dans un temps historique toujours fondé sur l'ordre ou encore comme manière comique et parodique d'appréhender le réel dans le travestissement, il est dans tous les cas lié intimement au principe de la fête. Il est clair qu'il n'est pas théâtre, mais en même temps il représente quelque chose comme le refoulé de ce théâtre tel qu'il s'est développé en Occident. D'abord, il est à peu près seul dans notre tradition du spectacle à comporter le masque et à en maintenir la pratique. Il suppose ensuite l'improvisation, l'invention spontanée, l'inversion des rôles : Carnaval, c'est toujours Frédéric Lemaître jouant parodiquement *l'Auberge des Adrets...* La *Commedia dell'Arte* tient une part de son prestige et de son rayonnement de ce qu'elle recueille des types carnavalesques et qu'elle hérite d'un certain burlesque.

Il resterait à fixer la place du carnaval dans une typologie des fêtes. Mais cette dernière n'existe pas ou guère. De plus, les données varient selon la forme générale du carnaval que l'on prend en considération. Deux remarques, cependant, pour conclure. En tant que fête d'opposition à l'ordre et aux pouvoirs, Carnaval est apparenté à ce que Duvignaud appelle les fêtes du dérèglement tribal. Il peut à la limite rejoindre les cérémonies de caractère hallucinatoire ou mystique, même si quelque chose d'essentiel, tel que la distance comique, le sépare de celles-ci. Il faut rappeler ici l'importance de la très matérielle communion avec le cosmos dans le rite carnavalesque. Par ailleurs, la grande fête populaire opère, par d'autres côtés, la jonction avec ces fêtes du pouvoir que sont les fêtes de prestige. Nous avons vu déjà que cette jonction avait un caractère historique, puisqu'à partir d'une certaine époque un usage fastueux est fait du carnaval. Mais autre chose doit intervenir ici. Carnaval est, tout comme la fête de prestige (du *potlatch* à la « joyeuse entrée ») une fête du gaspillage et de la dépense. En ce sens, on peut dire que s'il renverse ou brûle un Roi, il ne le fait sans doute que pour mieux affirmer la royauté populaire.